

LE RAT, LA REPUBLIQUE ET LE MARCHAND DE QUATRE SAISONS. LE MYTHE DE LA MODERNITE DANS L'ULTRAISME.

Victoriano ALCANTUD

Université Paris 8

Le 2 mai 1919 a lieu, à l'*Ateneo* de Séville, un curieux rassemblement. Un groupe de poètes, qui venaient quelques mois plus tôt de se baptiser eux-mêmes du nom d' « ultraïstes », avaient annoncé une lecture de poèmes de leur cru mais aussi de maîtres alors totalement inconnus du public, G. Apollinaire et F.T. Marinetti. Toute la rédaction de la revue *Grecia*, première revue à se revendiquer de l'ultraïsme, était présente, et une photo immortalisa la rencontre : on y voit côte à côte Adriano del Valle -en costume militaire-, Pedro Garfias, Pedro Luis de Gálvez, Miguel Romero Martínez, Isaac del Vando-Villar et Pedro Raida¹. Cette « fête » était placée sous « l'égide spirituelle » de Rafael Cansinos Assens, sévillan émigré à Madrid, autour duquel l'ultraïsme était né.

Que venaient apporter aux lettres espagnoles ces jeunes gens ? On constate d'abord que le ton de la soirée est très futuriste : « Le poème des rues triomphantes » de Vando-Villar, la « Chanson de l'automobile » de Marinetti, ou la « Chanson de l'aéroplane » de José María Romero rendaient compte du grouillement des villes ou des dernières inventions techniques. C'est sans doute un premier trait à souligner : l'ultraïsme est le véritable héritier en Espagne du message contenu dans le *Manifeste du futurisme* publié par Ramón Gómez de la Serna dans sa revue *Prometeo* en 1909. Ce trait d'identification sera exprimé de façon explicite à plusieurs reprises. Dans le *Manifiesto Vertical* de G. de Torre nous lisons : « Nous communions essentiellement avec l'idéologie futuriste, que nous assimilons à la notre comme élément primordial de toute modernité consciente »². « Modernité », voilà l'un des maîtres mots que ces avant-gardistes, « conscients » de l'être, allaient adopter en tant qu'élément unificateur et identificateur du groupe ; notion qu'ils allaient situer dans un contexte de modernisation nationale, elle-même intégrée dans une référence à l'Europe.

Si la publication du *Manifeste futuriste* n'avait eu aucun écho dans l'Espagne de la deuxième décennie du siècle, dix ans après, la situation était mure pour qu'un groupe de jeunes gens, marginaux dans le champ littéraire, puisse occuper des position hétérodoxes

¹ « La fiesta del Ultra », *Grecia* n° 15, 1919.

² « Comulgamos básicamente en el ideario futurista, que asimilamos al nuestro como elemento primordial de toda modernidad consciente ». *Grecia* n° 50 (il s'agit de son dernier numéro), 01-11-1920.

radicales et tenter une approche avec les avant-gardes européennes. Car au-delà du seul futurisme, déjà en recul vers 1919, l'ultraïsme tente une synthèse des avant-gardes actives à cette époque. C'est ainsi que Lasso de la Vega peut soutenir sans contradiction dans cette même revue : « DADA unique expression de l'homme moderne ».

Mais « modernité » -tout comme son double, l'adjectif substantivé « moderne »- est une notion trop complexe pour établir une identification consistante. Elle est loin d'être une notion banale, notamment, comme l'a bien souligné Henri Meschonnic, parce qu'elle implique une composante subjective dans son énonciation :

...*moderne* suppose la subjectivité d'un énonciateur, il ne peut pas se confondre complètement avec la notation temporelle que désigne le *contemporain*. *Moderne* ne se borne pas à qualifier une époque. La nôtre. Si étendue que soit la continuité supposée du je. Si le moderne a pu signifier le nouveau au point d'y être identifié, c'est qu'il désigne le présent indéfini de l'apparition : ce qui transforme le temps pour que ce temps demeure le temps du sujet. Une énonciation qui reste énonciation.³

« Modernité » peut être utilisé par ailleurs avec une connotation négative par ceux-là mêmes qui apportent cette modernité ou en tout cas qui sont portés par elle. Les cas de Baudelaire et de Rimbaud sont ici paradigmatiques des contresens interprétatifs que cette notion a pu susciter. Un exemple, à l'intérieur de l'ultraïsme, est l'usage qu'en fait Cansinos dans le texte qui signe sa rupture avec l'ultraïsme :

La modernité consistait à cette imprécision divine, propre d'une époque vertigineuse ; il fallait tronquer les pensées, les disloquer (...). Elles devaient se présenter au pauvre lecteur comme le canon d'un revolver, l'éblouir, lui faire peur, de façon qu'il lève machinalement les bras, comme des personnages de cinéma⁴

Cansinos n'avait pas été le seul dans le groupe ultraïste à essayer de se maintenir entre un modernisme tardif et la rupture de l'avant-garde. L'hésitation entre la destruction radicale des moules anciens et le respect de la tradition est un trait de la première avant-garde espagnole. On peut faire l'hypothèse que cette hésitation est surdéterminée par les positions occupées alors par les poètes qui basculent vers cette avant-garde mais dont les racines plongent dans l'humus moderniste et les habitudes dans la bohème marginale et anarchisante.

³ H. Meschonnic, *Modernité, modernité*, Paris, Gallimard, 1993, p. 43.

⁴ « La modernidad consistía en esa vaguedad divina, propia de una era vertiginosa; había que trincar los pensamientos, dislocarlos, echar sobre ellos una arenilla vaporosa. Debían presentarse al pobre lector como el cañón de un revólver, deslumbrarlo, asustarlo, de modo que maquinalmente alzase los brazos, como los personajes de cine. », Rafael Cansinos Assens, *El movimiento VP*, Madrid, Viamonte, 1998, p. 119.

Paradigmatique de cette double origine est la figure, haute en couleurs, de celui qui eut la mission d'ouvrir la soirée sévillane, Pedro Luis de Gálvez. Séminariste déchu, pensionnaire célèbre de la prison d'Ocaña, combattant de l'armée albanaise pendant la Première Guerre mondiale, il fut surtout l'un des membres éminents de la bohème qui pullulait autour de la Puerta del Sol, vivant de l'art du « sablazo »⁵ et dont la nourriture de base était le « café y media tostada ». Son œuvre poétique, qui ne garde pas de trace de ce passage par l'ultraïsme, se compose essentiellement de sonnets, dont certains sont d'une grande qualité. On assure que Borges, qui en avait gardé le souvenir ébloui, les récitait à la fin de sa vie.

Ce jour-là, l'intervention de Gálvez consistait officiellement en la lecture de quelques pages où étaient exposées les « nouvelles normes littéraires »⁶. Mais elle commençait par un récit allégorique sur la vérité, qui débutait de cette étonnante façon :

Messieurs : J'ai connu un homme qui logeait un rat dans son crâne. En 1905, tous les matins, quand Fermín Salvoechea venait me visiter en prison, il m'annonçait l'avènement de la République pour la semaine prochaine. Un marchand des quatre saisons, nommé Modesto, qui a son étalage dans el Postigo, m'a coupé le crédit parce que j'ai mis 48 heures à lui payer un kilo de fèves, et non pas 24 heures, comme il était convenu. Alors bon : le fou du rat, Fermín Salvoechea et le marchand des quatre saisons du Postigo se trouvaient, tous les trois, en possession de la vérité.⁷

Voilà une entrée en matière énigmatique, mettant en scène trois personnages hétérogènes -identifiés par la suite comme étant le malade mental, le politicien et le commerçant. Après cette attaque, Galvez poursuit avec une fable : la Vérité s'ennuie dans les cieux, elle demande au Créateur de la laisser descendre sur terre. Mais l'agrément est de courte durée et la voilà découverte et poursuivie, d'abord par un berger, ensuite par une foule « comme nous en voyons dans un film de cinématographe »⁸. Atterrée, la Vérité finit par demander de l'aide au Créateur qui se venge des hommes : il la décompose en atomes qui sont distribués à chacun mais dont personne ne possède la totalité. Or, soutient Gálvez, si tout le monde possède depuis lors un des atomes de vérité, la prétention de l'Ultra est de les rassembler, de les mettre en rapport afin de pouvoir jouir d'une vision complète de la Vérité.

⁵ Qui n'est pas, bien entendu, l'art du sabre mais l'art de taper (de l'argent) sur quelqu'un.

⁶ « Cuartillas leídas por Pedro Luis de Gálvez », *Grecia* n° 16, 20-05-1919.

⁷ « Señores : He conocido a un hombre que alojaba una rata dentro del cráneo. En 1905, todas las mañanas, cuando venía a visitarme en la cárcel, Fermín Salvoechea me anunciaba, para la semana próxima, el advenimiento de la República. Un vendedor de hortalizas, nombrado Modesto, que tiene su despacho en el Postigo, me cerró el crédito porque tardé cuarentaiocho horas en abonarle un kilo de habas, y no veinticuatro como fuera lo estipulado. -Pues bien : el loco de la rata, Fermín Salvoechea y el verdulero del Postigo se hallaban en posesión de la Verdad.»

⁸ En effet ce passage ressemble énormément à une séquence du film de Buster Keaton *Seven chances*, sauf que ce film est de 1925.

Certains reconnaîtront dans cette fable un antécédent prestigieux de la tradition persane : le grand poète soufi du XII^e siècle Jalal Ud Din Rumi avait écrit : « La vérité est un miroir tombé de la main de dieu et qui s'est brisé. Chacun en ramasse un fragment et dit que toute vérité s'y trouve ». J'ignore si Gálvez connaissait cette référence. Par contre, il aurait pu connaître la théorie sur la vérité et la connaissance qu'Ortega y Gasset développait à cette époque et qui avait des affinités étonnantes avec notre fable. La réalité, soutient Ortega, se présente à nous dans une perspective individuelle et chaque homme est un point de vue de la réalité. La perspective est donc à la fois le mode d'être du réel et le mode de sa connaissance. Si chaque homme a une « mission de vérité », c'est seulement par l'intégration de toutes les perspectives qu'on obtient la Vérité

De son côté, l'atomisme de la vérité dénoncé par Gálvez est une référence à la littérature devenue rhétorique, où est prescrite l'imitation des anciens. Mais les modernes respectent les classiques comme on a de l'affection pour un parent lointain. « L'Ultra est, avant toute chose, sincérité. La sincérité est affirmation ». Les ultraïstes dédaignent « l'imitation servile des anciens, l'affectation (« amaneramiento ») littéraire » et cherchent un style personnel qui passe par une certaine « naïveté » qui est à l'opposé de l'artifice. Ils cherchent une prose qui a comme traits : « agilité, mouvement, un peu d'inconstance et volubilité féminine ». Ils refusent le ton sévère et étriqué car, comme l'a soutenu Apollinaire dans *L'esprit nouveau et les poètes*, « nous devons apporter à la Poésie et au Livre l'agrément du journal ». L'ultraïsme doit se dépouiller des branches parasites et utiliser une prose agile comme celle qu'on utilise dans le langage parlé⁹. On reconnaît ici quelques traits de cette modernité esthétique que les ultraïstes préconisaient : refus de l'imitation, ce qui impliquait l'autonomie de l'objet créé par rapport à toute réalité ; rejet de toute rhétorique et de tout sentimentalisme ; conception de la poésie comme un pur jeu, insouciant et léger.

Cette problématique multiple reprise par l'ultraïsme dans sa quête d'une modernité littéraire est présente aussi chez un autre participant à cette soirée, González Olmedilla, qui débute son allocution par un très dadaïste « Chers ennemis, salut ! », avant d'exposer une « mosaïque » de ses idées sur l'ultraïsme¹⁰. La guerre, soutient Olmedilla, a eu un effet destructeur et purificateur sur les valeurs spirituelles de la civilisation moderne, et les poètes,

⁹ Idée celle-là proche des théorisations de Jiménez sur le dépouillement de la forme : « Quien escribe como se habla, irá más lejos y será más hablado en lo porvenir que quien escribe como se escribe ». Juan Ramón Jiménez, *Ideología*, Barcelona, Anthropos, 1990, p. 164.

¹⁰ « Mosaico leído por Juan González Olmedilla en la fiesta del Ultra », *Grecia* n° 18, 10 juin 1919.

« paratonnerres célestes », qui reçoivent de l'humanité les « théogrammes du Verbe »¹¹, ne peuvent pas rester extasiés dans la contemplation et l'imitation de l'ancien. Le modernisme doit être contemplé comme un classicisme qu'il ne faut pas imiter et le poète moderne doit s'opposer à la rhétorique (« vide sonore »), aux topiques, à l'affectation, à la préciosité, à la richesse de la rime et à ce que l'auteur nomme la « discrétion », c'est-à-dire le sens des proportions et surtout l'adéquation du sujet à une forme métrique préétablie qui limiterait la « sincérité émotive »¹². Car les références de ces jeunes iconoclastes ne se limitent pas au futurisme. La nouvelle lyrique commencerait selon Olmedilla en 1906, avec *Le cornet à dés* de Max Jacob, qui a établi une fois pour toutes le postulat de la gratuité de l'art : « L'art est proprement une *distraction* ». Ce qui s'ajoute à l'idée d'Oscar Wilde : « L'art est parfaitement inutile ». L'art, soutient de son côté Olmedilla, est un jeu d'« âmes candides », un jeu d'« êtres purs » et il ne faut rien exiger de lui sauf la joie propre au jeu. Le poète est un « irresponsable » qui n'a pas le temps de donner des explications¹³. Ces affirmations ont leur justification dans la séparation entre l'œuvre d'art et la réalité, selon le critère établi dans une autre citation de Max Jacob : « Une œuvre d'art vaut par elle-même et non par les confrontations qu'on en peut faire avec la réalité ». Cette affirmation sera un trait majeur de la nouvelle avant-garde : l'autonomie du champ littéraire par rapport au champ politique et social et la distance avec les préoccupations de réformisme moral de leurs aînés.

Cependant, quand Olmedilla clôture son intervention avec ses conseils aux nouveaux aspirants poètes, il recommande : commencer à s'instruire avec les moules classiques, faire des sonnets et s'enivrer des rimes anciennes. Après seulement ils pourront se débarrasser des formes canoniques et s'approcher de la nouvelle esthétique. On ne peut pas être plus prudent comme conseiller de la jeunesse. Les formes de la rupture sont modérées, le canon classique doit être respecté et maîtrisé avant d'affronter les nouvelles voies. Il n'y a pas cette haine de l'ancien que d'autres avant-gardes mènent jusqu'au bout et avec elle la destruction de l'ordre établi. Pour Olmedilla ici tout est question de formes : du jeu libre des formes non entravées par un discours le surplombant, quel que soit ce discours.

¹¹ « ...los poetas, 'pararrayos celestes', erguidos sobre la humanidad para recibir los teogramas del Verbo », *Grecia*, n° 18, p. 1.

¹² « ...el sentido proporcional, que limita nuestra sinceridad emotiva, diciéndonos : « esto puede cantarse en versos de tal medida ; esto otro no puede decirse ni en prosa », *ibid.* p. 2.

¹³ « [El arte es] un juego de almas cándidas, un juego de seres puros. Por tanto, al arte no se le debe exigir nada, sino la gracia y la alegría de un juego. Los poetas debemos reclamar la irresponsabilidad de nuestros cantos, ante el ojo desmesuradamente abierto y duro de la crítica. », *ibid.* p. 2.

Dans les interventions et les commentaires postérieurs à cette soirée, les participants n'oublièrent pas d'insister sur ce trait de rupture avec l'ancien et sur le « sacrifice » que cela supposait, c'est-à-dire sur la nécessité de tenir durablement sur des positions hétérodoxes pour s'imposer dans la lutte contre l'ancien. Pedro Garfias, qui avait lu son « Allocution aux frères de l'Ultra » en demandant à l'assistance d'ouvrir les yeux à la vie qui allait leur fournir une « image nouvelle »¹⁴, remémora ainsi la soirée dans les pages de *Cervantes* (une autre revue conquise par les ultraïstes), en se référant aux « admirations confuses » et aux « hypocrites sourires » qui avaient accompagné ce premier « combat » du groupe, combat qui était aussi un « sacrifice » : « Nous avons célébré notre fête de l'Ultra et ce sont les frères de *Grecia*, qui se sont sacrifiés les premiers devant l'autel »¹⁵. Garfias est aussi porté par la haine de l'ancien, ou plutôt des anciens : « Je prêche la haine et la guerre aux vieux et je vous demande seulement en échange, pureté (...) Notre heure est arrivée ! Je vous demande pureté, révolte et union ! »¹⁶. Si Garfias avance déjà le signifiant maître de la période postérieure, la « pureté », il est conscient que l'heure est plutôt à la lutte contre l'ancien. L'ultraïsme à ses débuts a pu aussi prendre les formes rhétoriques du combat et de la destruction violente de l'ancien régime littéraire, comme dans le « Scherzo ultraïste. Op. II », autre poème lu lors de cette soirée. Dans ce poème, que la presse prendra comme texte fondateur du mouvement, Miguel Romero Martínez se veut solidaire du renouveau de « l'avant-garde de l'Art » en même temps qu'il dénonce le mimétisme et l'onanisme (sic) des pédants. Il préfère l'emploi de gallicismes et néologismes et chanter l'automobile avec Marinetti. Bref, il veut être, dans les lettres, un « bolchevique ». En effet, dans ce long poème, nous trouvons une comparaison avec la rupture bolchevique, qui n'est pas sans violence :

Alpha / Si le monde se renouvelle, / si l'homme nouveau advient / il ne serait pas idiot de
 conserver les momies / quand l'alcool va se faire si rare ? / Enterrons les fœtus dans la chaux /
 dynamitons leurs cénacles / brûlons leurs grammaires et leurs rhétoriques / et avec leurs vers
 de mirliton / bâtissons des prisons / pour enfermes les indécis / (Bien enchaînés !) / Beta /

¹⁴ « Alcemos nuestra frente a las estrellas / Abramos nuestros ojos a la vida / que ha de darnos la imagen nueva... », cité par Gloria Videla, *El ultraïsme. Estudio sobre los movimientos poéticos de vanguardia en España*, Madrid, Gredos, 1971, p. 75.

¹⁵ « ...esta fiesta del Ultra, en el Ateneo sevillano, ante la admiración de los sorprendidos y el asombro de los filisteos, tiene toda la solemnidad de una primera fe de vida, de un primer acto de presencia, impetuoso y entusiasta, que ha de alentarnos a nuevos combates (...) Hemos celebrado nuestra fiesta del Ultra, y han sido los hermanos de *Grecia* quienes se han sacrificado primeramente ante el ara. ». Cité par G. Videla, *ibid.*, p. 77.

¹⁶ « Yo os predico el odio y la guerra a los viejos y sólo os pido, en cambio, pureza (...) ¡Ha llegado ya nuestra hora ! Y yo os pido pureza y rebeldía y unión. » Le texte fut aussi publié dans *Grecia*, n° 19, le 20-06-1919, pages 9-10.

Emplumons et pendons / les faiseurs de quintillas / Qu'il n'en reste plus un seul / de cette vilaine engeance !¹⁷

Non, nous ne sommes pas dans le Berlin d'après-guerre, mais dans la paisible Séville. Cependant, il est indéniable que des échos lointains d'un bouleversement radical des choses de l'art sont arrivés aux rives du Guadalquivir. L'ultraïsme va un temps hésiter entre identifier la modernité et la rupture iconoclaste, identification représentée par le signifiant « bolchevique » -ou « bolcheviquiste »-, et une radicale autonomie envers les choses de la politique. Il se décidera finalement pour la deuxième solution. Car cette République, continuellement ajournée, était déjà le désespoir des gens comme Cansinos qui pariaient sur une révolution dans les choses de l'art. Dans un entretien, peu avant la publication du premier manifeste ultraïste, il déclarait : le salut ne peut venir que de l'acceptation de tout ce qui est nouveau, le nouveau est en soi un germe révolutionnaire et il est capable de nous amener au-delà de ce que la République la plus avancée peut nous promettre¹⁸.

La notion de « nouveauté » devient clairement une valeur en soi. Or, cette acceptation de la nouveauté, qui aujourd'hui nous semble banale, ne l'était pas au moment où les ultraïstes commencent à la faire circuler. On sait par ailleurs que cette notion de « nouveau » accompagne les réflexions sur la modernité en établissant une différence de pensée dans les rapports de l'art et du temps. Rien de moins évident pour un ancien « moderniste » comme Cansinos que de se déclarer partisan du nouveau. Car, si l'avant-garde instaure un rapport au temps d'attente ou d'anticipation, le milieu temporel du moderniste est le présent absolu, l'actuel.

On fait remonter à Baudelaire le début d'une pensée originale sur la modernité¹⁹. Mais sa modernité est équivoque car elle réagit contre la modernisation sociale et sa modernité esthétique se définit par la négation : antibourgeoise par essence, elle dénonce l'aliénation de

¹⁷ « Alfa / Si se renueva el mundo, / si advendrá el nuevo hombre, / ¿no es imbécil que conservemos las momias / cuando el alcohol va a andar tan escaso ? / Enterremos los fetos en cal viva, / volem sus cenáculos con dinamita / quememos sus gramáticas y retóricas / y con los ripios de sus poemas / levantemos prisiones / para encerrar a los indecisos. / (Y bien encadenados, ¿eh ?) / Beta / Emplumemos y ahorquemos / a los facedores de quintillas. / ¡ Que no quede uno / De la vil ralea ! (...) »

¹⁸ « La salvación reside en aceptarlo todo : todo lo que venga, lo que sea nuevo (...) / Esta es la manera de ser revolucionario los artistas, porque estas nuevas estéticas siempre son subversivas y heréticas y atacan al régimen y a la religión ; por eso las combaten los heréticos conservadores. Ellas nos traerán la fraternidad universal, borrarán las fronteras, unirán los corazones en un puro anhelo y comunión de arte ; Y, ¿qué es al lado de este sueño la República más avanzada ? / La República más avanzada conserva siempre el prejuicio, y éste es –desde el punto de vista artístico- el ripio, el latiguillo, la academia... ». Cité par G. Videla, *El Ultraïsme*, op. cit., p. 34-35.

¹⁹ Sur la question du nouveau et de la modernité voir le texte fondamental d'Octavio Paz *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1993. Antoine Compagnon reprend en partie les analyses de Paz dans *Les cinq paradoxes de la modernité* (Paris, Seuil, 1990) pour soutenir une vision négative de l'avant-garde. On peut consulter aussi les textes classiques de T.W. Adorno (*Asthetische Theorie*, 1970) et Peter Bürger (*Theorie der Avantgarde*, 1974) ; ainsi que Henri Meschonnic, *Modernité, modernité*, Paris, Gallimard, 2005.

l'artiste dans la société. De là s'ensuit sa revendication d'un art autonome et inutile, gratuit. Dans son texte *Le peintre de la vie moderne*²⁰ Baudelaire déclare : « le plaisir que nous retirons du présent tient non seulement à la beauté dont il peut être revêtu, mais aussi à sa qualité essentielle de présent ». Le présent comme refus de l'histoire est pour lui constitutif de l'expérience esthétique et c'est ainsi qu'il le corrige par la tradition : « la modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable ». Mais la modernité, sens du présent, annule tout rapport avec le passé qui n'est perçu que comme succession de modernités singulières. L'imagination étant, selon Baudelaire, la faculté qui rend sensible au présent, elle suppose l'oubli du passé et l'assentiment à l'immédiateté²¹. La modernité devient alors conscience du présent sans passé ni futur, elle est en rapport avec l'éternité seule. Le poète doit faire alors un choix héroïque : à la modernité esclave du temps, Baudelaire oppose l'éternel ou l'intemporel. Le paradoxe de la modernité est que la passion du présent à laquelle elle s'identifie doit s'entendre aussi comme un calvaire. Convalescence sans fin, la modernité de Baudelaire est inséparable de la décadence et du désespoir. Après lui, Nietzsche²² insistera sur la maladie historique de l'homme moderne qui fait de lui un épigone et le rend incapable de créer une vraie nouveauté : modernité et décadence deviennent alors synonymes. Seul l'art par sa puissance non-historique ou supra-historique peut guérir l'homme de l'histoire. Refusant le progrès, Nietzsche tentera de réconcilier modernité et éternité. C'est ce schéma contradictoire qui fonctionne jusqu'à l'arrivée des avant-gardes. A la fin du XIX^e modernité et décadence sont devenues synonymes aussi parce que le passage du nouveau au désuet est instantané. Les avant-gardes ont conjuré cette impasse en se faisant historiques, donnant le mouvement indéfini du nouveau pour un dépassement critique. La modernité avait jusqu'alors un sens du présent en tant que tel, une temporalité intermittente ou sérielle, l'avant-garde constitue un sens du présent en tant que contribution au futur.

Les premiers modernes ne recherchaient pas le nouveau dans un présent tendu vers l'avenir qui aurait porté en lui la loi de sa propre disparition dans un dépassement continu, mais dans le présent en sa qualité de présent pur. La modernité s'identifiait à une passion du présent. Or, l'avant-garde suppose une conscience historique du futur et la volonté d'être en avance sur son temps. Elle dépend de sa conscience de l'histoire : négation et affirmation, ou,

²⁰ Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard « Pléiade », 1976, vol II, p. 683-724.

²¹ A. Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, op. cit., p. 31.

²² Voir surtout sa *Seconde considération intempestive* (1874), trad. franç. de H. Albert, Paris, Flammarion, 1988.

comme indiquait le titre du livre que Guillermo de Torre pensait consacrer à Robert Delaunay, « destruction et construction ».

Inscrite dans son temps, c'est-à-dire dans ce temps historique d'expansion du marché capitaliste, la notion de nouveauté se présente sous un double versant. Elle est non seulement l'impératif du marché, mais aussi l'injonction à laquelle est soumis l'art pour rendre compte de son espace autonome de création par rapport à la culture industrielle. T.W. Adorno avait tenté de penser cette contradiction dans une distinction entre le faux nouveau, celui produit par le marché et lié à la valeur d'échange, et le vrai, celui de l'art, lié lui à la valeur d'usage. Il avait fait du nouveau le principe dialectique de l'art moderne. Le nouveau nierait moins les pratiques antérieures que la tradition en tant que telle. Il serait à la fois la conséquence de la domination de l'impératif du renouvellement et du nouveau dans le marché et la résistance de l'artiste à ce marché et au monde industriel. Rien de tel dans notre contexte espagnol. L'ultraïsme sera, dès le début, assentiment au monde industriel et à la fourmilière de ses marchandises. Leur nouveauté est bien une anticipation vers le futur dont les signes inquiétants ne se feront sentir que beaucoup plus tard.

Contrairement donc au rapport conflictuel de Gálvez avec son marchand de quatre saisons, la modernité avec laquelle s'identifie l'ultraïsme est bien celle de la profusion marchande, celle des premières chaînes de montage, ou celle des salles de cinéma. Sauf que, cette modernité marchande était à l'époque plutôt un rêve -ou un espoir- qu'une réalité. Dans son article de 1935, « Paris, capitale du XIX siècle », W. Benjamin citait la phrase de Michelet : « Chaque époque rêve la suivante ». Nous voyons ici à l'œuvre ce rêve dans la constitution de la modernité comme mythe. J'entends ici par mythe une fiction au sens fort du terme, c'est-à-dire un « fictionnement », un façonnement (plastique) dont le rôle serait de proposer des modèles à l'imitation desquels un individu -ou un groupe- pourrait se saisir lui-même et s'identifier²³. Le mythe de la modernité fonctionne ici comme anticipation, comme attente, comme conjonction des formes de l'art et d'un projet social de partage du sensible. Car ce rêve n'était pas que le simple délire d'un groupe de jeunes écrivains. Il était partagé par une fraction de la bourgeoisie espagnole prête à tenter alors un projet de réforme de la culture et de la société. A sa tête, Ortega y Gasset n'a cessé de discuter, d'orienter et de sanctionner les choix des jeunes littérateurs. Nous pouvons le constater lors de cette rencontre dans la crypte de *Pombo* où le philosophe s'adressa au groupe réuni autour de Ramón. La nouvelle génération, affirmait alors Ortega, a su renouer avec le vitalisme, elle a compris que la vie est débordement, luxe ; et elle a créé un nouveau mythe, car *Pombo* est le seul mythe du

²³ Voir Ph. Lacoue-Labarthe et J.L. Nancy, *Le mythe nazi*, Paris, Éditions de l'aube, 1971, p. 34.

présent. G. de Torre, l'un des plus fidèles lecteurs d'Ortega et théoricien majeur de l'ultraïsme, va retraduire ce vitalisme dans ces termes : « jubilation dionysiaque, ou plutôt, sens cosmique de l'humour, affirmation occidentale, exaltation des nouvelles valeurs vitales (...) Bref, la conquête de la 'bonne santé' en littérature et l'abandon du maladif »²⁴.

On voit bien que la question de ces « folles années vingt » n'était pas : pourquoi des poètes en temps de détresse ? Mais : pourquoi des poètes en temps de joie ? Un temps où l'on voulait croire que la dernière guerre était vraiment la dernière des guerres et que le progrès de la science et de son parfait allié, le marché capitaliste, était en mesure d'apporter le bonheur pour tous. Tout cela se serait bien passé, le mythe aurait engendré sans doute un avenir radieux, les personnages du politicien et du marchand de biens auraient rempli aimablement leurs rôles ; et les avant-gardes se seraient converties en élites dirigeant la nation selon un schéma bien huilé concocté par les intellectuels progressistes autour du maître Ortega²⁵.

Mais c'était sans compter sur le troisième personnage : le rat, le fou du rat. Benjamin l'a dit à sa façon en rectifiant Michelet :

Chaque époque ne rêve pas seulement la suivante : en rêvant, elle tend aussi vers le réveil. Elle porte en elle sa propre fin et la déploie -comme Hegel déjà avait compris- par la ruse. Avec l'ébranlement de l'économie marchande, nous commençons à découvrir, avant même leur effondrement, que les monuments de la bourgeoisie sont des ruines.²⁶

Je vois dans la figure du rat ou dans le fou qui croit son crâne dévoré par un rat, la folie de l'histoire. Celle qui dispose autrement des bons agencements des projets et des mythes. Folie qui peut rencontrer parfois celle des hommes de lettres. Et pourquoi ne pas la voir dans cette scène que Ramon rapporte dans ses mémoires et qui le décida en 1936 à quitter le pays : l'image de Gálvez descendant la Gran Vía en bleu de travail avec deux revolvers à la ceinture.

Presque un siècle après la méditation de Benjamin et la folie meurtrière qui s'est abattue d'abord sur l'Espagne, puis sur le monde, nous n'avons pas fini de voir l'ébranlement et la recomposition de l'économie marchande, avec son cortège de ruines, de monuments

²⁴ « ...júbilo dionysiaco (sic) o, más bien, sentido del humor cósmico, afirmación occidental, exaltación de nuevos valores vitales, descubrimiento de fragantes motivos sugeridores, etc. En suma la conquista de la 'buena salud' en literatura y el abandono de lo enfermizo » G. de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia*, Sevilla, Renacimiento, 2001, p. 69-70.

²⁵ L'ultraïsme lui-même s'était assagi avec le temps et rapproché de ce projet, comme le montre le programme minimum établi par la revue *Plural* (1925), dernière revue ultraïste, qui était : « pureté, sélection, modernité, indépendance, désir justicier de valorisations exactes et établissement de hiérarchies authentiques » («... pureza, selección, modernidad, independencia, anhelo justiciero de valoraciones exactas y establecimiento de jerarquías auténticas »).

²⁶ W. Benjamin, « Paris, capitale du XIX siècle », dans *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 66.

fastueux et inutiles, de marchandises de plus en plus encombrantes. De cet amoncellement, de cette grande parataxe, la modernité est toujours la notion problématique et maladroite voulant rendre compte d'une réalité en perpétuelle transformation.